

JOÃO UBALDO RIBEIRO: UM PERCURSO DE SEDUÇÃO PELA PALAVRA¹

Rita Olivieri-Godet²

Resumo: Na obra de João Ubaldo Ribeiro, os diferentes discursos sociais são objeto de desconstrução por meio de uma prática discursiva transgressora, caracterizada pelo uso irônico ou paródico dos elementos culturalmente marcados. É nesse âmbito de confronto ideológico que se esboça a problemática identitária, delimitando as correlações de força da sociedade brasileira. O que o autor pretende no projeto utópico esboçado em sua obra, assentado no poder de sedução e de persuasão de sua escrita original, é a elaboração de um espaço identitário em que a segmentação dê lugar à pluralidade. Para focar a discussão em torno de questões identitárias, culturais, sociológicas e literárias que a obra ubaldiana abarca, recorrerei aos contos de *Já podeis da pátria filhos e outras histórias*.

Palavras-chave: João Ubaldo Ribeiro; literatura; identidade; intertextualidade; contos.

JOÃO UBALDO RIBEIRO: un parcours de séduction par la parole

Résumé: Dans l'oeuvre de João Ubaldo Ribeiro, les différents discours sociaux sont déconstruits au moyen d'une pratique discursive transgressive caractérisée par l'usage ironique ou parodique d'éléments marqués culturellement. C'est par la confrontation idéologique que la problématique identitaire se manifeste et expose les corrélations de force de la société brésilienne. Ce que l'auteur poursuit dans le projet utopique de son oeuvre, basé sur le pouvoir de séduction et de persuasion de son écriture originale, c'est la construction d'un espace identitaire dans lequel la segmentation donne lieu à la pluralité. Pour focaliser la discussion proposée par l'oeuvre ubaldienne autour des questions identitaires, culturelles, sociologiques et littéraires, j'aurai recours aux contes réunis dans le volume *Já podeis da pátria filhos e outras histórias*.

Mots clés: João Ubaldo Ribeiro; littérature; identité; intertextualité; contes

¹ Este artigo é uma síntese das questões trabalhadas na quarta parte do meu livro *Construções identitárias na obra de João Ubaldo Ribeiro* (2009), intitulada "Estratégias narrativas e problemática identitária" e dedicada à análise de contos e crônicas do autor.

² Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, 1994. Pós-doutorado em Literatura Comparada, Université Paris X-França, 1995. Professora titular de literatura brasileira da Université Rennes 2-França. Membro Senior do Institut Universitaire de France.

Os contos de João Ubaldo Ribeiro foram reunidos pela primeira vez em 1981, em uma coletânea intitulada *Livro de histórias*. Esses contos, escritos durante o período da ditadura militar no Brasil, são marcados por uma vontade de ruptura com o *status quo* reinante. O título situa as histórias sob a égide da fantasia e do lúdico: são histórias nas quais o leitor poderia se interessar com prazer, histórias que não deveriam ser levadas a sério, histórias anódinas, enfim, como aquelas que são contadas às crianças ou aos adultos que querem se distrair. Ele mascara, dessa forma, o procedimento iconoclasta desses relatos, investidos de um alegre questionamento das diferentes normas – social, política, econômica, religiosa, literária, linguística – que regem a sociedade brasileira. Em 1991, essa coletânea (à qual são acrescentados dois novos contos, “Patrocinando a arte” e “O estouro da boiada”) é publicada novamente com o título provocador de *Já podeis da pátria filhos e outras historias*. Ao escolher como título o primeiro verso do Hino da Independência³, João Ubaldo deixa entrever sua intenção de questionar os diferentes discursos, passados e recentes, sobre a problemática identitária de seu país⁴.

Em *Já podeis da pátria filhos e outras histórias*, a tendência de João Ubaldo Ribeiro para inserir, pelo amálgama, pelo jogo de citações ou pela reescritura, textos literários legitimados pela tradição é uma constante, permitindo ao autor compartilhar com o leitor o prazer da leitura, o jogo lúdico da recriação, além de inaugurar um percurso de sedução pela palavra.

³ Cito a primeira e a última estrofes do Hino da Independência cuja letra foi composta por Evaristo da Veiga, em 16 de agosto de 1822, e a música pelo Príncipe Regente D. Pedro: “Já podeis da Pátria filhos / Ver contente a mãe gentil: / Já raiou a liberdade / No horizonte do Brasil. [...] Brava gente brasileira! / Longe vá temor servil / Ou ficar a pátria livre / Ou morrer pelo Brasil”. O fato de o Príncipe Regente ter participado da composição desse hino, que foi cantado no dia do célebre grito do Ipiranga, “Independência ou morte!”, é um sinal a mais da ambiguidade do processo de independência do Brasil. É interessante destacar que, durante as manifestações do final dos anos 60 contra o regime militar, esse hino era cantado pelo povo que o preferia ao Hino Nacional, o que lhe dava um caráter revolucionário. O Hino Nacional, de que os militares se apropriaram, tornou-se um símbolo da ordem autoritária imposta pela ditadura, sintetizado pelo slogan difundido na época: Brasil, ame-o ou deixe-o.

⁴ A ambiguidade desses relatos consiste em ocultar, sob a aparência anedótica e humorística, a seriedade de sua proposta. Vejamos o que o autor nos diz sobre esse livro em entrevista citada por Wilson Coutinho (1998, p. 84): “É uma coletânea de contos publicados em revistas de mulher pelada. Passei uns 15 dias em Itaparica e o aumentei um pouco. A editora queria que fosse uma dessas obras engraçadas que se lê no avião. Acho que não foi”.

Se é verdade que esse conjunto de contos parece privilegiar a dimensão referencial em relação ao mundo evocado, é preciso se precaver para não reduzi-lo a simples comparações com a realidade objetiva, como se esses textos fossem apenas seu espelho. De fato, João Ubaldo brinca com os efeitos de semelhança entre o mundo real e o mundo possível. Problematiza o real, criando novos elementos e relações que só se revelam nessa nova ordem engendrada por seus textos, permitindo ao mesmo tempo avaliar o modelo da realidade evocada e experimentar o que não tem existência concreta, pois, como afirma um jovem escritor brasileiro, Alberto Mussa, “a literatura, para ser minimamente interessante, tem que ser diferente da vida”. Para penetrar no universo criado pelo autor, é preciso levar em conta tensões internas ao escrito que operam ao nível da proximidade e do distanciamento do real. Com a aparência de modelo conforme à realidade, edifica um mundo que faz oscilar a naturalidade das normas e dos valores aceitos, recorrendo à sátira, ao fantástico, ao grotesco, ao humor. A representação paródica do mundo é baseada essencialmente na expressão de um cômico popular. Esse riso libertário corrói a máscara da seriedade que atrapalha as relações humanas⁵.

Dos dezessete contos reunidos com o título de *Já podeis da pátria filhos e outras histórias*, quatorze organizam-se em torno de uma unidade espacial, a ilha de Itaparica, que lhes confere também uma unidade temática e estilística⁶. São relatos autônomos, mas que têm em comum esse espaço geográfico referencial, tomado como a imagem reduzida de uma sociedade que reivindica suas diferenças. Reconstruir na ficção os dados reais e simbólicos da ilha de Itaparica não é nem uma escolha aleatória nem uma

⁵ O papel subversivo do cômico popular foi estudado por Mikhail Bakhtin (1990). Os contos de João Ubaldo inscrevem-se em uma tradição literária que explora os elementos do cômico popular, inaugurada no Brasil pela obra-prima de Mário de Andrade, o romance *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Ver, a esse respeito, OLIVIERI-GODET (1996).

⁶ Os três contos que não serão levados em conta nestas considerações gerais são os seguintes: “Brincando de doutor”, em que o narrador autodiegético evoca reminiscências de sua infância em Aracaju, pretexto para colocar em cena o grotesco e os preconceitos que prevalecem no processo da descoberta do sexo pela criança; “Pensamentos, palavras e obras”, em que se encontra o mesmo procedimento narrativo que o precedente, mas desta vez a criança tem que enfrentar os dogmas da religião; “Era um dia diferente quando se matava porco”, aqui um narrador heterodiegético, fiel à estética realista, em um estilo que se distancia da ironia e do humor de todos os outros contos da coletânea, narra, com descrições que insistem nos detalhes precisos e cruéis, a experiência, chocante para uma criança, do abate de um porco. Essa experiência era uma espécie de prova pela qual a criança devia passar para ser aceita como um verdadeiro homem pelos adultos. Nesses dois últimos contos, o espaço não é especificado. O olhar pousado sobre um tema social – a ilha em sua dimensão real e simbólica – se desloca, nesses três contos, para escutar os dolorosos efeitos da aprendizagem social no indivíduo criança.

opção afetiva que possa ser explicada pelo simples fato de o escritor aí ter nascido. Essa escolha deliberada permite ao autor sondar o imaginário social desse espaço identitário, jogando com a ambiguidade de suas referências e de suas tradições e confrontando-o com figurações da pluralidade cultural.⁷

A maioria das histórias é contada por narradores homodiegéticos, presentes como personagens no universo espaço-temporal dos contos, ao mesmo tempo atores e testemunhas do que relatam. As marcas sociais desses narradores são construídas a partir de um perfil que corresponde ao do homem do povo. Com exceção de “Patrocinando a arte” e “O estouro da boiada”⁸, narrados em terceira pessoa, os doze outros contos apresentam um narrador anônimo que usa tanto o pronome *eu* quanto o da primeira pessoa do plural, *nós*, para se autodesignar. De fato, o *eu* tem tendência a se dissolver em um *nós*, já que a voz individual cede lugar à voz coletiva. O discurso do narrador é marcado por um emprego recorrente de outros dêiticos como *aqui*, por exemplo, que põe em destaque a proximidade do narrador em relação ao lugar evocado. É evidente que esse *eu* pressupõe um *tu*, um destinatário com o qual o narrador escolhe estabelecer um contato direto, tentando envolvê-lo em seu propósito, assim como *aqui* prefigura um *ali*, um espaço diferente daquele de onde o *eu* fala. O discurso do narrador supõe também uma relação com o tempo, um *aqui- agora* que vai lhe permitir situar-se em relação ao passado e ao futuro. Temos, portanto, o esboço de um quadro enunciativo que põe um *nós* diante dos *outros*: esse esquema permite que apareçam os componentes identitários nos quais essa comunidade se reconhece.

A estratégia narrativa adotada é, portanto, a de apresentar o narrador como parte integrante da comunidade: ele está à escuta de todos os discursos que a atravessam; está sempre nos informando sobre seus sentimentos em relação a um acontecimento ou a um personagem; ele não para de emitir julgamentos gerais sobre a sociedade ou sobre a

⁷ No romance *O feitiço da Ilha do Pavão* (1997), João Ubaldo faz um pacto com o fantástico tomando como ponto de partida uma ilha imaginária. Mais uma vez, ele continua jogando com a tensão entre o real e o irreal. As declarações do autor sobre esse livro, citadas por Wilson Coutinho (1998, p. 85), só reforçam esse aspecto: “É passado numa ilha inventada – a ilha do Pavão –, que fica na Baía de Todos os Santos. Fica e não fica. Ela existe no sentido que as outras coisas existem”.

⁸ Nesses dois contos, a confusão das vozes é possível graças ao emprego do estilo indireto livre, do monólogo interior e, por vezes, à ausência de marcas anunciando o discurso do personagem, apresentado sem introdução declarativa. Por outro lado, o narrador não hesita em adotar a focalização interna, adaptando seu ponto de vista ao do personagem, assim como não economiza suas intervenções no relato. Todos esses procedimentos aproximam a voz do narrador das dos personagens, solidarizando-a com as marcas sociais e linguísticas de seus discursos.

condição humana e, ao fazer isso, procura influenciar o destinatário; para se autodesignar, emprega normalmente as formas *nós* ou *a gente*, transformando-se em porta-voz da comunidade, como atesta a iteração de fórmulas *todo mundo sabe, todo mundo acha, o povo diz que*. Esses procedimentos constroem um sistema de representação que imita a oralidade das linguagens sociais e nos revela suas implicações ideológicas. É, portanto, no interior de um discurso social que reproduz o senso comum que João Ubaldo decide questionar as bases de uma identidade cultural. Seus contos são verdadeiros espaços dialógicos capazes de demonstrar o “vasto rumor das palavras e dos discursos que coexistem e interferem numa sociedade” (ANGENOT, 1998, p. 134, tradução nossa)⁹, reiventando uma oralidade.

Esse processo de recriação da língua do povo engendra um questionamento das convenções literárias e linguageiras estabelecidas: por um lado, ele recusa a hierarquização entre a palavra do narrador e a do personagem; por outro lado, ele resiste à codificação linguística que traduz uma lógica do real imposta pelas relações do poder. Isso não quer dizer que a língua falada pelo povo – que aliás está longe de ser homogênea e engloba todo tipo de variantes dialetais – seja naturalmente capaz de romper com os esquemas de dominação social, nem que os locutores tenham consciência do potencial revolucionário dessa língua. É o engajamento do escritor em uma representação mais estilizada do que realista das linguagens sociais, baseada em uma prática libertária e lúdica referente às realizações discursivas, que é capaz de desmascarar, de tornar ridículo, o uso esclerosado da língua. Por isso, é no interior da linguagem que uma herança cultural comum, histórica, política, estética, é questionada.

Quais são, portanto, os principais contornos do espaço identitário fictício colocado em cena por João Ubaldo nos quatorze contos¹⁰, publicados em *Já podeis da pátria filhos e outras histórias*, que constituem o *corpus* deste trabalho?

⁹ Tomo esta citação de um ensaio de Marc Angenot, “Analyse du discours et sociocritique des textes”. Nesse ensaio, Angenot (1998, p. 139) destaca, por outro lado, o caráter saturado do discurso social inscrito no texto literário: “Tout débat d’idées suppose non un espace vide où construire une démonstration, mais l’intervention dans un discours social saturé, cacophonique, plein d’idées à la mode, de préjugés, de platitudes et de paradoxes, où tous les arguments possibles sont déjà utilisés, marqués, interférés et parasités”. João Ubaldo está perfeitamente consciente disso, como se pode observar no confronto que se estabelece em seus textos entre sua escrita transgressiva e as convenções sociais e linguísticas.

¹⁰ “Alandelão de la patrie”; “O bom robalo de compadre Edinho”; “A vez quando Cuiúba comeu seis ou sete veranistas”; “Já podeis da pátria filhos”; “Vavá Paparrão contra Vanderdique Vanderlei”; “O poder

Parece-me que o ponto de partida de João Ubaldo nesses contos é a crítica ao etnocentrismo que comanda o olhar sobre o *outro*. A comunidade da ilha é apreendida como vítima de um etnocentrismo ainda mais violento na medida em que se traduz por relações de dominação políticas e econômicas que impõem um modelo cultural. É uma vítima não completamente consentidora, pois Ubaldo representa-a como sendo capaz de responder a esse olhar e de tornar ridículos seus carrascos. Assim sendo, as relações identitárias estão em um jogo de espelhos que questiona a naturalização dos valores. Mesmo que a perspectiva adotada seja a das classes populares, o que inscreve o debate da identidade cultural no âmbito das relações de dominação, a visão ideológica não cai na armadilha do populismo social. Se é inegável que esses relatos demonstram uma simpatia para com as classes populares, é também verdade que estas não estão protegidas de um olhar crítico e até mesmo irônico. Nesse espaço em que todos os olhares se cruzam, os elementos do universo recriado são apreendidos de acordo com uma ótica múltipla, por intermédio da focalização narrativa.

O habitante da ilha é caracterizado por seu sentimento de pertencimento a uma comunidade que partilha uma memória, uma língua e um espaço comuns. Ao contrário da representação literária do camponês do Nordeste do Brasil, obrigado à errância, o autor mostra-nos uma população sedentária, fechada em seu mundo e em seus valores. No entanto, se o habitante da ilha não é fisicamente arrancado de sua região, ele sofre o mesmo destino que o camponês do Nordeste: o de estar confrontado a culturas hegemônicas, pois a ilha, desde o início da formação histórica da nação brasileira, é um território atravessado por múltiplas culturas.

Embora os limites do gênero não permitam desenvolver uma reflexão sobre a formação da nação brasileira, de modo tão sistemático como o que se encontra no romance *Viva o povo brasileiro* (1984), esse tema ocupa um lugar central nesses relatos. Segundo o esquema identitário construído pelos contos, o itaparicano é visto em suas relações conflituosas com o estrangeiro. Num primeiro momento, que corresponde à representação do passado histórico da ilha, ele é confrontado com os povos colonizadores, os portugueses e os holandeses. As alusões ao referencial histórico

da arte e da palavra”; “O diabo que assoviava”; “O boi insidioso”; “O artista que veio aqui dançar com as moças”; “O santo que não acreditava em Deus”; “O jegue Boneco e o jegue Suspiro”; “O magnata do voto”; “Patrocinando a arte”; “O estouro da boiada”.

permitem colocar em cena o uso que o povo faz da história. É o momento, para o autor, de fazer a crítica da manipulação da história, de denunciar o caráter fictício das referências históricas, de expor os símbolos nos quais o homem comum do povo se reconhece, como é exposto no conto “O jegue Boneco e o jegue Suspiro”:

Eu mesmo não suporto contar estas histórias, porque sou de Itaparica e em Itaparica o povo não aprecia que se conte este tipo de história, preferindo que se trate de temas cívicos, tais como certas porradas que alguns itaparicanos deram nuns tantos portugueses, por ocasião da luta em que nos envolvemos com os lusos, coisa de mais de 150 anos atrás e águas passadas não movem moinhos (RIBEIRO, 1991, p. 141).

O estilo satírico e humorístico enfatizado pela utilização de um registro vulgar, enquanto o discurso oficial se serve de uma linguagem nobre e grandiloquente, toma distância em relação a um nacionalismo cívico, marcado por uma visão entusiástica e patriótica que exalta os feitos e gestos dos itaparicanos. O procedimento é complexo, pois nos permite ler ao mesmo tempo a crítica da ideologia patriótica exacerbada pelas circunstâncias da época – os discursos nacionalistas dos militares no poder – e uma certa simpatia pela apropriação ingênua e criativa que é feita pelo povo, a exemplo do conto “Vavá Paparrão contra Vanderdique Vanderlei”:

Sabe-se que isto aqui foi invadido pelos holandeses, aliás a Bahia toda, e que nós botamos eles para fora debaixo de porrada. Aqui o que tem de heróis não cabe num livro. Finado Bambano, que não me suportava porque eu nunca soube direito o nome dos heróis todos, conhecia tudo de cor. Tivemos Maria Felipa, João das Botas etc. Tudo machíssimo, inclusive as mulheres (RIBEIRO, 1991, p. 68).

A mudança de registro e de nível de língua subverte a representação baseada na conveniência linguageira que as instituições oficiais reservam aos episódios históricos, em particular aos que se referem às lutas da independência.

Para evocar o presente, os contos reproduzem o mesmo quadro conflitante, mas substituem as alusões aos combates heróicos por comentários sobre os fatos mais anódinos do cotidiano, que revelam relações de dominação muito mais sutis. João Ubaldo parte de um dado real, a presença de numerosos turistas atraídos pela paisagem paradisíaca da ilha, para construir um vasto afresco antropológico e denunciar os preconceitos das culturas hegemônicas. As relações identitárias, portanto, são analisadas, segundo uma perspectiva de oposição binária entre o autóctone – designado por *itaparicano*, *o povo daqui*, *o nativo* – e o *outro*, que se desdobra em duas categorias:

o estrangeiro e os brasileiros (turistas e veranistas). O narrador, parte integrante da comunidade, reproduz uma visão essencialista da identidade que corresponde à visão do senso comum.

A oposição *itaparicano/estrangeiro* tem como alvo privilegiado os norte-americanos: turistas, Voluntários da Paz¹¹, brasilianistas¹², todos são objeto de caçoada. Por esse meio, João Ubaldo evidencia a influência econômica, política e cultural exercida pelos norte-americanos sobre o país, com a conivência do governo brasileiro. Para analisar a sociedade brasileira, o autor se situa no centro dos antagonismos sociais, perspectiva partilhada por outros escritores e intelectuais do país. De certa forma, ele retoma a ótica, mas não o estilo de Graciliano Ramos, que dava uma grande importância aos dados econômicos, no processo de representação literária da realidade¹³. Seu ponto de vista pode ser também aproximado daquele desenvolvido por Darcy Ribeiro, em seu livro *O povo brasileiro*, em que esse escritor e antropólogo não hesita em fazer o processo de uma elite que só pensa em sua própria prosperidade, ignorando os interesses da população¹⁴. No entanto, em seus contos, João Ubaldo está longe de adotar um discurso sério ou panfletário para tratar das relações de dominação. Opta pela paródia, pelo barroquismo carnavalesco da linguagem, fazendo do riso sua arma preferida, com a qual constrói um quadro caricatural das diferentes nacionalidades, como no conto “O artista que veio aqui dançar com as moças”:

¹¹ Do conto “O boi insidioso”: “Que Morris e Dorothy eram Voluntários da Paz, que vinham estender a mão da amizade lá do país deles e estavam ali para ajudar etc. etc., só que Roque não foi acreditando nessa, não sei se porque viu logo o tipo de égua que era Morris ou se porque já estava inteirado desse negócio de eu vim para ajudar, porque isso sempre dá em cagança” (RIBEIRO, 1991, p. 110).. Note-se o emprego particular que faz o narrador do estilo indireto e do estilo indireto livre associado a uma focalização interna, procedimento muito usado nessa coletânea de contos que explora a confusão das vozes.

¹² Do conto “A vez quando Cuiúba comeu seis ou sete veranistas”：“A americana disse que estava pesquisando padrões sociais de comportamento, que muitos confundiram com padrões, embora não se deva confundir, embora seja tudo a mesma coisa. Estou pesquisando o Brasil e os brasileiros, disse a americana” (RIBEIRO, 1991, p. 42).

¹³ “Para sermos completamente humanos, necessitamos estudar as coisas nacionais, estudá-las de baixo para cima. Não podemos tratar convenientemente das relações sociais e políticas, se esquecemos a estrutura econômica da região que desejamos apresentar em livro” (RAMOS, 1962, p. 280).

¹⁴“O ruim aqui, e efetivo fator causal do atraso, é o modo de ordenação da sociedade, estruturada contra os interesses da população, desde sempre sangrada para servir a desígnios alheios e opostos aos seus. Não há, nunca houve, aqui um povo livre, regendo seu destino na busca de sua própria prosperidade” (RIBEIRO, 1995, p. 446).

Pode ser até que tenha bailes no clube francês que fizeram em Amoreiras, que é um clube importantíssimo e finíssimo, tanto assim que não deixa nenhum de nós entrar. Mas não acredito e diz o povo que o que tem lá mesmo é um monte de velhas francesas com os peitos de fora, mas ninguém sabe direito, a praia é fechada, o francês é assim mesmo, que é que se vai fazer. Não que todo itaparicano esteja conformado com a situação, inclusive um povo que já botou tanta gente para fora daqui e quando os franceses invadiram em Salvador eles não tiveram nem coragem de vir até aqui porque já sabiam, por informação dos holandeses da fama do povo daqui. Mas dizem que é uma coisa muito boa, que traz muito dinheiro para todos etc., se bem que esse todos daí deve ser todos os franceses, porque aqui ninguém está vendo dinheiro, antes pelo contrário (RIBEIRO, 1991, p. 119).

O discurso oficial sobre a instalação do *Club Méditerranée* em Itaparica é aqui desconstruído pela ironia acerba do narrador. Esse esquema identitário que opõe o itaparicano ao estrangeiro permite, além disso, destacar as características simbólicas que identificam o primeiro com a sua nação. O futebol é um exemplo dos mais marcantes, utilizado como elemento de valorização da pátria, como se pode perceber no conto “Já podeis da pátria filhos”:

Vitória do Brasil, ninguém envergonhou a pátria. Muita gente pergunta se, em vez de ganhar no futebol, não era melhor a gente viver bem, igual aos gringos vivem? Isso demonstra ignorância, porque se sabe que ao gringo interessa mais mostrar que a raça deles é melhor, por isso que Hitler mandou matar todos os alemães que não ganharam nas olimpíadas, para não envergonhar a raça. Daí se vê que, ganhando no futebol, a melhor raça somos nós (RIBEIRO, 1991, p. 63).

Trata-se aqui de um movimento de reconhecimento e de integração a um sentimento nacional traduzido pela oposição brasileiros/gringos, termo pejorativo para designar o estrangeiro. A ironia em relação ao nacionalismo patriótico, enfatizada pelo recurso a certos procedimentos de argumentação, revela o mecanismo dessa ideologia subjacente a todos os regimes totalitários, o de jogar com os símbolos da reunião para melhor submeter seu povo e aumentar a clivagem externa em relação às outras nações.

A segunda oposição opera a construção de uma imagem identitária pela dissociação, ao afirmar o conteúdo particular da cultura autóctone que é também definida por uma consciência de classe. O *outro*, o brasileiro do Sul, originário dos Estados do Rio ou de São Paulo, é uma figura emblemática do centro do poder econômico do país. O *outro* representa a elite econômica e cultural responsável pela fratura social que opõe o Nordeste ao Sul do Brasil. Aqui um outro campo identitário é

trabalhado, o que permite ao itaparicano se reconhecer como nordestino, em oposição ao sulista, identificação que se tornou possível graças ao sentimento comum de ser vítima de uma exclusão, o que se nota no conto “A vez quando Luís Cuiúba comeu seis ou sete veranistas”:

Se bem que Natércio – que sempre cantou melhor do que Nelson Gonçalves e Orlando Silva os dois juntos, mas nunca apareceu na televisão do Rio de Janeiro, isto porque o nordestino é perseguido e Natércio nunca foi de puxar saco de ninguém, muito menos de carioca (RIBEIRO, 1991, p. 41).

O texto reelabora o discurso social para melhor ressaltar as referências culturais, específicas de cada comunidade, em relação a seu sistema de valores. Os contatos entre as culturas revelam a estrutura segregacionista e ainda colonial da sociedade brasileira. Essa segregação deixa marcas no modelo hierárquico da linguagem que erige como norma a que é falada pela elite:

Essa mulher fala com um sotaque todo de artista, todo carioca, e eu aí falo carioca também, que eu sei – sabe como é, é só falar assim cantando : lê-gal, lê-gal” (RIBEIRO, 1991, p. 49).

Not obstante – como dizem os americanos, que todos aqui estamos aprendendo Inglês a Língua do Futuro e quem não sabe inglês pode desistir, ou senão árabe, o que não dá futuro é morar aqui e só falar a mesma língua que os jegues e as éguas e os cachorros (RIBEIRO, 1991, p. 43).

O desprezo a que está condenada a língua falada por uma população mantida à margem do poder é um tema recorrente nos contos. Estes exibem a dupla estigmatização da língua falada pelo povo: primeiro como língua de um país economicamente dependente, submetido aos interesses do capital internacional; em segundo lugar, como fala, variante social, local, sem prestígio. Ao contrário de uma representação homogênea, o que se destaca dessa *mise en scène* da identidade cultural brasileira é seu caráter fragmentário, uma divisão interna fundamentalmente causada pela clivagem social que torna impossível uma articulação constitutiva unitária. Os contos, a exemplo de “O diabo que assoviava”, expõem o caráter estratificado da sociedade, sua estrutura de dominação em cascata em que a elite do país desempenha o papel de colonizador: “Quer dizer, quanto mais a gente estiver morando no oco dos pés de pau e cagando nos matos, mais eles estão gostando. Americano é mais sabido até do que paulista. Estamos de olho neles todos” (RIBEIRO, 1991, p. 101).

A leitura desses contos escritos num estilo de uma alegre exuberância, apresenta-nos, paradoxalmente, a imagem identitária de um país dividido. Fora da armadilha dos símbolos de reconhecimento e dos discursos de legitimação da nação, o único elemento que torna possível uma identificação com o *outro* é a consciência da exclusão: o elemento que divide é também o que une, como observa um outro intérprete da realidade brasileira, Darcy Ribeiro¹⁵. Na ficção identitária de João Ubaldo, o brasileiro designa realidades diversas e contraditórias. As marcas da discriminação social estão baseadas no uso da língua, remetendo frequentemente à relação de poder que define a posição dos interlocutores¹⁶. A língua do povo, que vive sob o domínio das elites hegemônicas do país, é atingida pelo estigma do falar provinciano e incorreto. Para libertá-la do estigma, a posição adotada pelo autor é a de reivindicar essa diferença, recriar essa língua e suas singularidades languageiras, por meio dos discursos dos narradores e dos personagens, de modo a se opor às imposições das elites. Sua prática literária dá mostras de uma tomada de posição iconoclasta contra os códigos convencionais que regem uma sociedade desigual.

João Ubaldo Ribeiro faz a escolha da ruptura violenta com as normas linguísticas, engaja-se na experimentação da linguagem no cerne do a-normativo. Nesse sentido, ele privilegia a expressão do cômico popular, recorrendo ao registro grosseiro, que pode integrar também expressões obscenas ou escatológicas. Seus contos manifestam o caráter libertário e desabusado de um discurso que luta contra uma visão hierarquizada do mundo, por meio do desvio do bom uso da língua, inclusive o do bom uso literário. João Ubaldo questiona a institucionalização da literatura que se traduz pelo poder de erigir obras em modelos, pela conformidade com os valores da ordem social, pelo desprezo da cultura popular. Ao incorporar diferentes modelos literários, os contos de João Ubaldo fazem um questionamento da literatura tentando desmistificar seu papel institucional. Assim sendo, sua escrita está confrontada com um vasto campo intertextual pelo fato de pôr em relação diversos códigos estéticos, imitando de maneira

¹⁵ “O que desgarra e separa os brasileiros em componentes opostos é a estratificação de classes. Mas é ela que, do lado de baixo, unifica e articula, como brasileiros, as imensas massas predominantemente escuras, muito mais solidariamente cimentadas como tal, que enquanto negro retinto ou branco de cal, porque nenhum desses defeitos é insanável” (RIBEIRO, 1995, p. 444).

¹⁶ Para uma abordagem linguística, aplicada à língua portuguesa, sobre as relações entre a codificação linguística e os aspectos sociais do contexto, ver Carreira (1997).

grotesca seus regimes retóricos, como no conto “Vavá Paparrão contra Vanderdique Vanderlei”:

Mesmo assim, Paparrão disse que Padre Vieira botou a imagem do santo na frente de todo mundo na igreja e deu-lhe um esporro que Paparrão disse que, se fosse Santo Antônio, nunca mais aparecia de cara para cima na Bahia. Está muito certo isso, está muito direito?, perguntou o padre, e o santo calado, que é que ele ia dizer. Bonito papel, falou o padre, nós aqui recebendo porretada, a holandesada tomando conta de quase tudo e cantando de galo, e o senhor fica aí ganhando seu soldo e vela e novena e não sei mais o quê, um luxo verdadeiro, para não fazer nada? Que é que o senhor pensa da vida? Mas, mas homecreia! O padre tinha autoridade e o santo tinha de respeitar, quer dizer, não era assim que ele falava, era com boas palavras, mas era a mesma coisa (RIBEIRO, 1991, p. 69).

A eloquência barroca do “Sermão de Santo Antônio” de Antônio Vieira¹⁷ é rebaixada por sua transmutação em um discurso impregnado de marcas da oralidade do registro popular. A função lúdica da escrita de João Ubaldo é posta em evidência por esse procedimento de desconstrução de um dos mais nobres modelos da literatura erudita. A interação entre as duas escritas instaura um jogo entre o empréstimo, que é uma forma de homenagem, e a paródia. No caso da citação acima, constata-se uma proximidade semântica e um distanciamento estilístico, mas essa relação pode também ser invertida. Vieira é um dos autores privilegiados por Ubaldo em suas trocas intertextuais, como fica evidenciado no conto “O poder da arte e da palavra”, um verdadeiro *pot-pourri* literário exposto a um trabalho intenso de desvio estilístico, semântico e ideológico. O *leitmotiv* temático do poder persuasivo da linguagem se desdobra na estrutura formal do conto. O processo de dessacralização baseia-se na apropriação, pelo homem comum, dos textos legitimados pela tradição literária. Com muito humor, o texto coloca em cena a penetração popular da literatura antes que, na segunda metade do século XX, a televisão se torne, no Brasil, o meio hegemônico de

¹⁷ O “Sermão de Santo Antônio” foi pronunciado por Vieira em 1638, no momento em que a cidade de Salvador estava ameaçada de ser invadida uma segunda vez pelos holandeses. Em 1640, os holandeses voltam à ofensiva e sitiavam mais uma vez a cidade. É nesse momento que Vieira prega o célebre “Sermão pelo bom sucesso das armas de Portugal contra as da Holanda”. A crítica sempre chamou a atenção para o caráter imperativo do discurso de Vieira, “Afim não era em vão que o pregador bradava aos céus, suplicando ou antes reclamando de maneira tão enérgica a proteção de Deus para a cidade do Salvador, a qual já por essa designação tinha o direito de esperar o amparo divino contra os “hereges”. Em 1638, no “Sermão de Santo Antônio”, após o cerco da cidade pelos holandeses, sustentara Vieira o mesmo argumento: “E como a Bahia é cidade do Salvador, bem se segue que, salvando-a, salvou-a para si, porque salvou a sua cidade” (GOMES, 1995, p. 22). É esse aspecto particular do discurso de Vieira que será objeto da paródia de João Ubaldo.

diversão popular, inaugurando novas relações de comunicação com o grande público. A partir desse momento, o isolamento social da literatura acentua-se e as possibilidades de interpenetração atenuam-se, pelo menos no sentido de uma assimilação popular da cultura erudita.

Assim como no discurso de Vieira que busca impor uma verdade moral, o aforismo é uma peça importante da técnica da argumentação do escritor João Ubaldo Ribeiro que vai incorporar esse procedimento para aí introduzir um significado oposto, imputando ao narrador (ou ao protagonista) afirmações disparatadas, sendo a maioria delas apresentada como fazendo parte de uma moral baseada no senso comum. O cômico resulta da contradição entre a estrutura lógica da linguagem e os propósitos insensatos que ela comunica. Os aforismos presentes no conto “O poder da arte e da palavra” organizam-se em torno da temática da sedução, aproximando a arte da palavra da arte da conquista sexual. É assim que máximas referentes às relações homem/mulher, a magia cativante da poesia ou ainda as que empregam o ponto de vista do homem comum sobre o artista, encontram naturalmente seu lugar no relato: “A mulher vai nas palavras, besta esse que pensa que vai no trabalho e assim temos mais cornos neste mundo do que se pode estimar, tudo trabalhando e raros poetando” (RIBEIRO, 1991, p. 81):

Nessa hora não estava ninguém sabendo quem era a Patativa Prateada, nem sabendo que ele fugiu do hospício em Mossoró, o que, aliás, não tem importância, pois todo artista ou está fugindo do hospício ou indo levado para lá e não é por isso que se vai desmerecer (RIBEIRO, 1991, p. 79).

A construção da identidade cultural nos contos de *Já podeis da pátria filhos* revela a imagem de comunidades em conflito, fechadas em suas próprias referências econômicas, históricas, linguísticas ou estéticas. Para fazê-lo, adota o ponto de vista do senso comum, distanciando-se do mesmo pelo recurso à paródia. Mas ela projeta também, pelo poder de sedução da palavra, as figurações da pluralidade cultural, em sintonia com a escrita híbrida de João Ubaldo Ribeiro. A reescrita dos diferentes regimes retóricos é antes de tudo uma maneira de reler e de pôr em perspectiva os códigos estéticos das escolas literárias, indicando seu próprio lugar nessa tradição. Ao assumir seu hibridismo, o autor não tem nenhum escrúpulo em se apropriar e transformar a palavra do *outro*. É nesse diálogo que sua própria palavra se revela, com

toda a força de sua sedução, como um espaço aberto, híbrido, intercambiável, liberto dos guardiães de um modelo hierárquico de sociedade.

Do universo literário de João Ubaldo Ribeiro, emerge a utopia de uma sociedade aberta ao diálogo entre as diferenças, na qual os diversos elementos constitutivos das tradições culturais brasileiras encontrariam, cada um deles, seu lugar. Uma visão plural da identidade em que as contribuições diversas possam coexistir, sem que um poder hegemônico procure impor seus próprios referentes identitários em detrimento de todos os outros.

Referências

ANGENOT, Marc. Analyse du discours et sociocritique des textes. In: DUCHET, Claude; VACHON, Stéphane. **La recherche littéraire**. Objets et méthodes. Presses Universitaires de Vincennes / CCIFQ / XYZ, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. **L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance**. Paris: Gallimard, 1990.

CARREIRA, Maria Helena Araújo. **Modalisation linguistique en situation d'interlocution**: proxémique verbale et modalités en portugais. Louvain-Paris: Editions Peeters, 1997.

COUTINHO, Wilson. **João Ubaldo Ribeiro**. Rio de Janeiro: Relume/Dumará, 1998.

GOMES, Eugênio. **Vieira / Sermões**. Rio de Janeiro: Agir, 1995.

OLIVIERI-GODET, Rita. Macounaïma: le plaisir ludique du texte. In: ANDRADE, Mário. **Macounaïma le héros sans aucun caractère**. Tradução Jacques Thiériot. Stock/Unesco/ALLCA XX, 1996. p. 263-288.

OLIVIERI-GODET, Rita. **Construções identitárias na obra de João Ubaldo Ribeiro**. Tradução Rita Olivieri-Godet; Regina Salgado Campos. São Paulo: Hucitec; Feira de Santana: UEFS Ed.; Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009.

OLIVIERI-GODET, Rita. **Viva o povo brasileiro**. A ficção de uma nação plural. São Paulo: É Realizações, 2014.

RAMOS, Graciliano. O fator econômico no romance brasileiro. In: _____. **Linhas tortas**. São Paulo: Martins, 1962.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**. Formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIBEIRO, João Ubaldo. **Já podeis da pátria filhos e outras histórias.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.